

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**203-204 | 2012**

**Anthropologie début de siècle**

---

## La sculpture maorie et l'histoire coloniale

Supplément aux voyages de Tene Waitere

*Maori Carving and Colonial. A Supplement to Tene Waitere's Travels*

**Nicholas Thomas**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23217>

DOI : 10.4000/lhomme.23217

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2012

Pagination : 347-367

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Nicholas Thomas, « La sculpture maorie et l'histoire coloniale », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23217> ; DOI : 10.4000/lhomme.23217

---

# La sculpture maorie et l'histoire coloniale

Supplément aux voyages de Tene Waitere

**Nicholas Thomas**

AU COURS DES décennies qui suivirent les guerres des années 1860-1870 qui les avaient opposés, on vit se dessiner en Nouvelle-Zélande des formes inédites de relations entre les Pakehas, colons britanniques, et les Maoris, le « peuple de la terre » (*tangata whenua*). Intellectuels et artistes pakehas s'intéressèrent à la culture locale, tandis que l'art et le folklore maoris commencèrent à occuper une place de premier plan dans l'activité touristique. Cette dernière se concentra rapidement à Rotorua, agglomération de l'île du Nord connue pour ses phénomènes géothermiques spectaculaires (geysers, sources chaudes) qui en firent une ville thermale, ou ses célèbres terrasses roses et blanches, véritable merveille naturelle près de Te Wairoa<sup>1</sup>. Avant l'éruption volcanique catastrophique du mont Tarawera, en 1884, qui détruisit les terrasses, les Maoris jouaient déjà un rôle important en tant qu'hôtes et guides. Après cette date, les habitants de Te Wairoa, appartenant à la tribu Ngati Tarawhai, furent déplacés à Whakarewarewa, à la périphérie sud de Rotorua, où activités et équipements touristiques s'implantèrent également. Des groupes y présentaient des spectacles culturels ; on y trouvait des sculpteurs réalisant les différents éléments des maisons traditionnelles (piliers, bordures de pignon, ornements faîtières) ; des guides telles que Te Paea Hinerangi

1. Sur le contexte plus large des échanges culturels en Nouvelle-Zélande, cf. Thomas (1999) ; sur le développement de l'industrie touristique à Rotorua et les thèmes qui y sont liés, cf. Stafford (1986 et 1988).

——— Cet article est une version remaniée du chapitre « Tene Waitere's Travels a Supplement », in Thomas *et al.* (2009), traduite de l'anglais par Corinne Hewlett, revue par la Rédaction.

(Sophia), Makareti (Maggie) Papakura et Rangitiaria Dennan (Rangi, la petite-fille de Tene Waitere) accueillaien les visiteurs anglais de sang royal ou noble, de même que les touristes ordinaires, et devinrent à leur tour des célébrités. On pouvait acheter d'innombrables cartes postales et albums de souvenirs illustrés de scènes d'estivants se baignant dans les sources chaudes ou y faisant la cuisine, d'enfants exécutant un haka « pour un penny », de groupes de danseurs devant des maisons communes (*wharenui*). Des gamins plongeaien du pont à l'entrée du village, pour quelques pennies. Ils le font, aujourd'hui encore, pour quelques dollars.

Dès les premiers contacts avec le capitaine Cook et son équipage, les Maoris produisirent des objets sculptés destinés à servir de monnaie d'échange avec les Européens. Cependant, ils n'y recouraien que ponctuellement. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à Rotorua et aux alentours, se fit jour une demande pour ces objets, mais aussi pour d'importants décors architecturaux sculptés<sup>2</sup> réservés aux hôtels et à différents lieux publics. Ces bâtiments appartenant aux colons ou destinés au tourisme prirent ainsi un aspect insolite, étrange même, juxtaposant architecture coloniale victorienne et formes locales. Cette incarnation nouvelle d'une grande tradition sculpturale polynésienne, singulièrement contextualisée, mettait en valeur la culture maorie au moment même où le peuple subissait un renforcement de la domination britannique dans tout le pays.

C'est dans cette conjoncture que Tene Waitere (1854-1931) devint le premier artiste ngati tarawhai à réaliser une œuvre majeure destinée à une clientèle européenne. Il sculpta aussi pour sa famille (*whanau*), pour sa tribu (*iwi*) et pour d'autres. Mais, pour les Européens, il créa des centaines d'objets, allant du bâton de marche (*tokotoko*) à la maison tout entière. On a beaucoup écrit sur l'« art touristique » et bon nombre des clients de Waitere étaient effectivement des touristes mais cette étiquette serait réductrice dans son cas : il travailla à de nombreuses reprises pour des collectionneurs et des ethnologues, et reçut des commandes du gouvernement à l'occasion de visites royales ou de l'Exposition internationale de Christchurch de 1906, par exemple.

Tene Waitere commence à sculpter dans le village de Ruato avec Wero Taroi (actif vers 1850-1880), grand sculpteur ngati tarawhai, et son oncle Anaha Te Rahui (vers 1820-1913). Parmi les premières maisons sur lesquelles il travaille, figure celle de chef dite « Te Tiki-a-Tamamutu », près de Taupo, à 80 km au sud de Rotorua, et celle dite « Hinemihi », pour le

2. Roger Neich (1993 : chap. XIV et XV) propose une analyse précieuse des sculptures ngati tarawhai.

chef Aporo Te Wharekaniwha, connue pour avoir abrité un groupe de personnes pendant l'éruption de 1884, dont Waitere lui-même, sa femme Ruihi et leur fille Tuhipo. Après le cataclysme, le sculpteur s'installe avec sa famille à Ngapuna, près de Whakarewarewa, puis, à partir de 1892, dans Whakarewarewa même. Le Geyser Hotel vient juste d'y être achevé et il est géré par C. E. Nelson. Ce passionné de culture maorie, qui aime être considéré comme un *tohunga* (« prêtre ou sage indigène ») blanc, embauche Waitere et lui fournit atelier et logement. Le sculpteur travaille pour le ministère du Tourisme et pour le musée d'Auckland, tout en réalisant de petites pièces pour les touristes, les Pakehas, les membres de sa famille et d'autres Maoris. Il se rend à Sydney en 1910 avec Makareti Papakura et son ensemble musical. Bon nombre de ses sculptures sont expédiées jusqu'à Londres cette même année, à l'occasion du couronnement de George V. Il rentre à Rotorua et poursuit son travail de façon intensive. Il achève sa dernière maison, pour sa petite-fille Rangitiaria, en 1928. Située juste devant le bâtiment, son ultime sculpture importante est un monument dédié à sa fille, dévoilé quelques jours avant sa mort, le 28 août 1931.

Tene Waitere occupe une place capitale dans la relation entre anthropologie, art et histoire coloniale, pour deux raisons principales. En premier lieu, il rend caducs bon nombre de stéréotypes sur l'art primitif. Artiste novateur, il travaille de manière très personnelle et se livre à des expériences audacieuses. Il sculpte des personnages de façon naturaliste, rompant avec la stylisation très poussée de la sculpture maorie. Il bouscule également les bases conceptuelles de l'art maori : renonçant à représenter les ancêtres qui incarnent le pouvoir de la tribu, il se tourne vers l'illustration, l'évocation sculptée de mythes maoris, l'invention de scènes et de compositions dotées de qualités narratives. En second lieu, son œuvre voyage et devient l'exemple d'une mondialisation inédite de l'art indigène. Hinemihi, la maison où il avait trouvé refuge avec sa famille en 1884, est acquise par le gouverneur de Nouvelle-Zélande et envoyée à Clandon Park, domaine aristocratique situé au sud-ouest de Londres, où elle se trouve toujours. Rauru, autre maison sculptée commandée par C. E. Nelson pour présenter la culture maorie aux touristes, mais qui servait aussi de toile de fond à des spectacles, de studio photo ou de musée, est acquise par un musée de Hambourg, le Hamburg Museum für Völkerkunde, dont elle reste aujourd'hui encore l'une des pièces maîtresses. Une autre maison se trouve au musée de Stuttgart. Sur les quatre maisons communes conservées hors du pays, pas moins de trois d'entre elles ont été sculptées en partie ou totalement par Waitere. Sans compter ses réalisations importantes qui enrichissent les musées de Londres et de Cambridge.

Le présent essai s'intéresse aux déplacements auxquels sont soumises les œuvres et aux répercussions de ces mouvements. Le travail de Waitere, me semble-t-il, nous encourage à repenser les rapports entre l'art et l'anthropologie, le musée et l'histoire coloniale, certes déjà longuement débattus, mais éclairés ici d'un jour nouveau grâce à ses créations singulières. Grâce, également, à une série récente de clichés tout aussi rares, pris par le photographe néo-zélandais Mark Adams, qui raconte l'histoire de ces sculptures et saisit leur contexte de façon très évocatrice.

Mon analyse commence par les objets, puis passe aux lieux, mais il me faut d'abord poser le décor et rappeler quelques points qui paraîtront peut-être familiers à certains. La difficile cohabitation qui nous occupe est liée à l'histoire coloniale, aux relations entre peuples indigènes et colonisateurs européens. Le colonialisme est, par définition, intrusif, spoliateur et violent à certains moments, mais il se caractérise tout autant par l'échange que par les compromis. Dans des sociétés coloniales comme la Nouvelle-Zélande, l'Australie, le Canada et l'Afrique du Sud, les nouveaux venus spoliaient les habitants sans ménagement, détruisent ou détournent leurs institutions et leurs pratiques culturelles. Néanmoins, ils acquièrent aussi des objets ayant une valeur esthétique, leur accordent du prix et stimulent la production de nouvelles œuvres<sup>3</sup>.

Les nations impérialistes refusent de reconnaître l'existence des peuples indigènes tout en mettant en scène et en valeur leur culture. Ces deux démarches, à la fois contradictoires et complémentaires, ont pris des formes très différentes d'un pays à l'autre, modelées, évidemment, par des motivations elles aussi différentes : géographiques et économiques (extraction minière ou élevage à grande échelle, par exemple), mais aussi humaines. À l'évidence encore, les rapports entre colonisateurs et colonisés varient beaucoup selon que ces derniers sont de petites populations de chasseurs-cueilleurs, des sédentaires avec des formes de gouvernement reconnues par les Européens, ou des sociétés elles-mêmes engagées dans le commerce et les échanges.

L'appropriation ou la mise en valeur d'une culture indigène dépend également de ce que sont cette culture et les objets qu'elle produit, ou du moins de ce qu'ils sont aux yeux du colonisateur. Les créations les plus visibles, accessibles, disponibles et reconnaissables ne sont pas partout

3. Certains thèmes effleurés ici ont été débattus en profondeur dans de nombreux ouvrages sur la muséologie, l'histoire coloniale, la mémoire collective, les théories anthropologiques relatives à l'art, la culture matérielle et les lieux. Ayant cité ailleurs les publications pertinentes et d'autres recensions étant disponibles, je limite ici les renvois aux idées-clés et aux sources auxquelles je suis directement redevable. Sur la comparaison des contextes coloniaux, l'ouvrage dirigé par Annie E. Coombes (2006), offre une base de réflexion fertile. Le présent texte s'appuie sur mes travaux plus anciens, en particulier *Entangled Objects* (1991) et *Possessions* (1999).

de même nature. L'État canadien et les fabricants de souvenirs auraient sans doute moins apprécié l'esthétique des Haïda si ces derniers avaient fabriqué des céramiques toutes simples au lieu de totems ; une couverture tissée n'est pas une maison, un masque à transformations n'est pas un boomerang. De nature architecturale ou non, le fait qu'un objet soit transportable ou mettable pour un vêtement, l'originalité de sa facture sont autant de critères qui en détermineront l'usage et la destination. Pour de compréhensibles raisons de taille, les parures se prêtent à devenir des souvenirs, à la différence des sculptures et reliefs monumentaux, qui peuvent toutefois être reproduits en version réduite ou céder leurs motifs à des objets plus petits. L'influence de la taille des objets est donc évidente ; celle du style ou de l'esthétique est plus difficile à établir, mais elle est tout aussi importante, si ce n'est plus, dans ces contextes multiculturels. Et c'est particulièrement vrai dans le cas des Maoris.

Les lecteurs familiers de l'art maori et, plus particulièrement, de la sculpture, doivent prendre un peu de recul pour bien le comprendre. Qu'on se souvienne d'une des toutes premières réactions d'un spectateur non maori, celle de Joseph Banks, compagnon du capitaine Cook, pour qui la sculpture maorie était indescriptible : « Je peux dire en toute honnêteté qu'il n'existe rien de semblable » (Banks 1962 : 24)<sup>4</sup>. Le grand nombre de croquis exécutés par différents peintres et dessinateurs qui firent le voyage avec Cook reflète l'intérêt, voire la fascination, mais aussi les sentiments partagés suscités par ces motifs à enroulements répétés à l'infini. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, beaucoup d'Européens tenaient ces dessins pour « grotesques ». Aujourd'hui encore, si j'en crois mon expérience, malgré l'évolution des goûts, bon nombre d'Occidentaux ne savent pas quoi en penser et trouvent ces décors surchargés. De telles réactions, clairement ethnocentriques, font cependant écho aux caractéristiques particulières des œuvres, où la forme humaine, transposée et schématisée à l'extrême, prolifère avec une énergie tourbillonnante. Cet art, pourrait-on dire, est un art de l'excès, associé à l'exercice du pouvoir et donc calculé pour exprimer la force, la puissance, en créant des figures stupéfiantes qui sidèrent le spectateur et le plongent dans l'effroi.

Anthropologues de l'art, spécialistes de l'art indigène et de l'art maori ont longuement traité de questions d'iconographie, de signification et de symbolisme. En s'attachant ainsi au sens, au langage, à l'interprétation, leurs analyses ne perçoivent pas toujours la puissance affirmée et parfois même agressive des créations maories. De récentes critiques du

4. Joseph Banks fait référence ici, assez obscurément, à un style maori particulier, qu'il distingue mais ne décrit pas.

« visualisme » prônent une appréciation plus prononcée de la nature sensorielle du rapport aux objets ; certains récits ethnographiques mettent en relief l'importance de l'odorat, du toucher et du goût dans ce rapport, quel que soit le domaine étudié. Je suis sensible à ces arguments, mais leur inclination par trop esthétisante les conduit à ignorer le fait que les sens, et le corps qui les abrite, puissent être heurtés, dérangés ou même blessés par des spectacles ou par des objets. Or, quand ces derniers sont créés dans l'intention de produire des réactions d'ordre politique, il faut pouvoir envisager toute la palette de leurs répercussions sensibles. Je ne soutiens pas que l'art et la culture matérielle sont, forcément, des manifestations du pouvoir plutôt que la marque du plaisir, du réconfort, du sens ou même de l'intimité. Mais, on ne peut négliger le fait que, dans le cas précis qui nous intéresse, ces objets maoris sont censés rendre leurs possesseurs puissants en même temps qu'ils sont censés affaiblir leurs adversaires.

À l'origine, les grandes formes sculptées maories étaient utilisées comme médiatrices dans les luttes politiques entre tribus maories. Par la suite, elles jouèrent un rôle dans les luttes entre indigènes et colonisateurs. Ainsi que l'a montré Roger Neich (1993 : 73), les relations et les négociations entre tribus, puis entre Européens et tribus se complexifièrent durant le deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, à mesure que les échanges commerciaux et les conflits gagnaient en intensité. Les contacts et les démarches diplomatiques se multiplièrent, de sorte que les maisons de chefs se métamorphosèrent en grandes maisons de réunion, devenant le théâtre d'affrontements et de conciliations, et, en parallèle, le foyer de la vie sociale et de la création artistique dans le paysage maori. On peut ainsi dire que l'histoire des maisons communes modernes et celle de la colonisation sont liées, mais aussi que la forme d'expression artistique qui leur est associée fut, dès l'origine, transculturelle. Ces maisons servaient tout autant à exprimer la puissance de certains Maoris aux yeux d'autres Maoris initiés à la symbolique de leurs formes sculptées, qu'à exprimer puissance et prestige pour impressionner des Européens qui, eux, ne comprenaient pas la signification première des sculptures.

En d'autres termes, si les connaisseurs saisissent pleinement et dans toute sa richesse la sculpture maorie, l'effet que produit celle-ci ne dépend pas uniquement d'un savoir culturel, d'une connaissance des généalogies et des actions des ancêtres représentés. Il faut souligner que même les membres d'une autre tribu venus en visite n'étaient pas toujours au fait du principe généalogique local (*whakapapa*). Face à ces représentations et à leur compréhension, le décalage entre l'habitant des lieux et le voyageur venu d'ailleurs ne recoupe donc pas forcément celui entre Maori initié et Pakeha inculte ; ce décalage existait avant la colonisation. Dans l'ordre





Le sculpteur Tene Waitere travaillant sur la maison commune Nuku Te Apiapi (vers 1900)

Photographie de Thomas Pringle

(© Bibliothèque Alexander Turnbull, Wellington, Nouvelle-Zélande)





La maison commune Rauru,

**2**

Vers 1900-1903, avec des danseuses maories

(© Bibliothèque Alexander Turnbull, Wellington, Nouvelle-Zélande)

**4**

Vue panoramique de l'intérieur  
de la maison sculptée Rauru  
au musée d'ethnographie de Hambourg  
(Cl. Mark Adams, 8 mai 2002)





sculptée par Tene Waitere

Aujourd'hui, telle qu'elle est exposée  
au musée d'ethnographie de Hambourg  
(Cl. Mark Adams, 9 mai 2002)

**3**







**5**

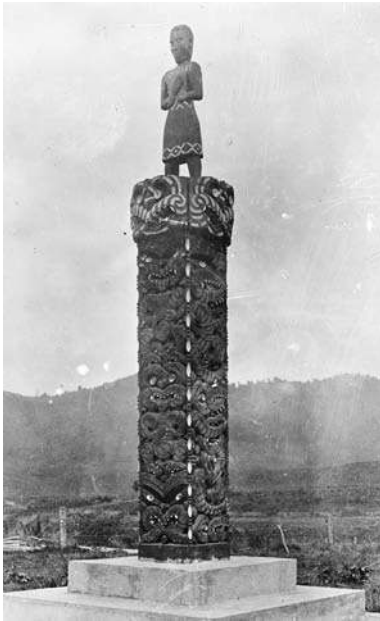
La maison Hinemihi sculptée par Tene Waitere,  
aujourd'hui sise dans le domaine aristocratique de Clandon Park, Surrey, Angleterre  
(Cl. Mark Adams, 12 novembre 2000)

des personnes les mieux aptes à comprendre la symbolique des sculptures, on trouve, au premier rang, les membres bien informés d'une famille (*whanau*), suivis des membres plus éloignés de la tribu (*iwi*), puis des Pakehas qui, parfois, en savaient long sur la culture maorie, et, enfin, les voyageurs et touristes ignorants – même si ces derniers ont tout de même la vague idée que les reliefs représentent des ancêtres ou des dieux.

Il est sans doute faux et certainement inutile de prétendre que tout un chacun, quelles que soient son époque ou sa culture, ne pourra que succomber à la fascination exercée par la sculpture maorie. Cependant, force est de constater que cet art suscite des réactions intenses par-delà

ses frontières. Il y a à cela deux grandes raisons. Premièrement, et quitte à enfoncer des portes ouvertes, rappelons que les personnages représentés, principaux ou secondaires, se caractérisent par leurs attitudes belliqueuses et violentes. Aucune connaissance particulière n'est requise pour reconnaître l'expression féroce et agressive d'une figure *manaia*. En second lieu, comme je l'ai déjà dit, ces formes sculptées sont dynamiques, visuellement complexes, comme un défi pour l'œil. Au-delà de la question de leur sens, elles peuvent avoir un effet aussi déstabilisant pour des spectateurs que des images de violence ou de sexe livrées à l'état brut. Il va sans dire que leur réception dépend du milieu culturel et des goûts de ces spectateurs : une scène ou un objet séduira l'un et repoussera l'autre. Mais, quoi qu'il arrive, leur sensibilité en sera affectée, car la rencontre avec ces formes ne laisse jamais personne indifférent (Thomas 1995 ; Gell 1998). J'ai mentionné au passage l'importance de l'échelle des œuvres et il me paraît intéressant d'y revenir plus en détail. Mon analyse des sculptures maories vaut en effet pour les éléments architec-

turaux, mais pas pour les objets de petite taille. Car, bien que les récipients, instruments de musique et autres objets similaires s'ornent de motifs semblables à ceux des grandes créations, adoptent le même style, c'est moins leur caractère provocateur que la richesse et la complexité de ces motifs que l'on retiendra ; il leur manque la force d'intimidation des décors architecturaux. Par ailleurs, dans certains cas, la dimension ne comptera pas autant que la mise en scène : un *tekoteko*, par exemple,



Sculpture monumentale maorie  
du *mārae* Te Koura, Onurua, Tamarua  
Photographie de Albert Percy Godber  
(© Bibliothèque Alexander Turnbull,  
Wellington, Nouvelle-Zélande)

statue faîtière placée à l'entrée des maisons, peut ne pas dépasser un mètre de hauteur et paraître cependant effrayant du fait de sa situation à la fois dominante et intégrée à un ensemble architectural imposant.

Ces précisions mises à part, il s'agit de montrer que les sculptures maories, où qu'elles se trouvent, ne se tiennent jamais passivement dans leur environnement : parce qu'elles ont quelque chose à affirmer, elles peuvent même contraster avec lui. Ce qui implique de revoir l'idée de « contexte », fondamentale dans nombre de théories culturelles, et de revenir, en particulier, sur la place des objets dans un cadre muséal. Contexte, contextualisation, décontextualisation et recontextualisation sont des notions qu'il est difficile d'éviter, mais qui peuvent être problématiques dans la mesure où elles supposent que ce qu'est censé représenter un objet, son rôle social, ne lui appartient pas, et qu'ils sont forcément fournis par des facteurs extérieurs comme le discours commun, la société, l'histoire ou l'usage. Il faut bien sûr reconnaître les bénéfices de la recontextualisation : un vêtement porté est différent d'un vêtement exposé dans une vitrine et, en fait, la signification d'un objet est soumise aux mutations et aux changements successifs qu'il peut subir. Toutefois, si la sociologie ou l'histoire de la culture matérielle érige la recherche systématique de recontextualisation en méthode, elles risquent de négliger la manière – forte – dont les formes matérielles « textualisent » leur contexte, c'est-à-dire la place qu'elles tiennent dans tout ce qui caractérise un lieu ou un paysage. Cette « textualisation » suppose bien sûr que l'objet soit reconnu : un autel ne fera d'un site ou d'une pièce un lieu de culte que s'il est reconnu comme autel. Mais, la forme « autel » est dotée d'une certaine intelligibilité transculturelle, car à travers elle, chacun verra, *a minima*, le signe d'un espace religieux quel qu'il soit. Il existe d'autres types d'objets qui ne peuvent être assimilés à une forme reconnaissable en dehors de leur contexte d'origine. Néanmoins, la plupart le peuvent, au moins partiellement, d'une culture à l'autre.

Les formes matérielles agissent donc sur leur environnement de diverses façons et à divers degrés. Leur taille est ici encore un critère essentiel, et, pour simplifier le raisonnement, on se contentera de l'opposition entre le petit objet et l'ensemble architectural. Des petites parures, quelles que soient leurs apparences et singularités, influent sur la perception de ceux qui les portent ou les côtoient ; détachées du corps, posées sur une étagère ou rangées dans un tiroir, elles n'ont plus d'influence sur leur environnement, sauf peut-être lorsqu'elles sont réunies en grand nombre. De sorte que, tous les débats sur la muséification qui priverait l'objet de ce qu'il est censé être ou représenter semblent avoir eu en ligne de mire ce type d'objets, parures ou autres choses de petite taille. Ces dernières peuvent sembler



bien neutres dans un nouveau contexte, devenant de simples spécimens ou curiosités esthétiques dont on a oublié la signification première.

Les éléments architecturaux, à l'inverse, ont la capacité de transformer l'espace en un lieu singulier. Qu'il s'agisse d'une maison, d'une clôture, d'une porte, d'un monument ou d'un poteau, les gens sont forcés de se situer et de s'orienter en fonction d'eux : à l'extérieur ou à l'intérieur, s'en approchant ou s'en éloignant, entrant, traversant, ressortant... Lorsqu'un édifice a un rôle spécifique, comme un monument aux morts, les gens semblent adapter implicitement leur comportement, lui accordant de l'intérêt ou le dédaignant ouvertement. On pourrait broder sur ces généralités, qui ne sont peut-être que des banalités... La question devient plus épineuse lorsque ces édifices ne sont plus en harmonie avec leur environnement, quand différents objets ou éléments d'architecture cohabitent dans un même lieu portent des signatures culturelles distinctes et racontent des histoires différentes. Ils suscitent alors des réactions conflictuelles, voire parfois incommensurables.

D'où les différents degrés de perplexité que peuvent engendrer les maisons *wharenui* de Waitere selon qu'elles se trouvent à Rotorua, Taupo, Clandon Park ou Hambourg – respectivement, dans deux villes thermales situées aux antipodes, dans les jardins d'un domaine anglais ou dans le cabinet de curiosités résultant du pillage que représente inévitablement un musée d'ethnographie –, c'est-à-dire selon que ses œuvres sont « contextualisées » ou non. Or, la difficulté est que, même hors contexte, elles ne se laissent pas oublier dans ces « mouiroirs » à objets que les musées sont parfois accusés d'être. On pourrait dire qu'au contraire, elles entrent en contradiction avec ces lieux qui les exposent, qu'elles sont à l'origine d'une tension difficile à décrire. Car, créer de tels lieux où l'on cherche à faire coexister des œuvres incarnant des traditions radicalement différentes, qui plus est ennemies par le passé, c'est comme vouloir faire dialoguer deux personnes ne parlant pas la même langue. Dans ce type de dialogue, pourtant, il s'avère que les sculptures maories de Waitere revendiquent et conservent leur place, leur intégrité et leur appartenance.

La maison sculptée Hinemihi, à Clandon Park, reçoit, par exemple, régulièrement la visite de membres de la communauté maorie de Londres, qui lui redonnent vie. Elle devient un lieu de cérémonies et de vie sociale [pl. 5]. On pourrait trouver que, pour la communauté, la présence de cette maison dans le parc d'un château anglais est quelque peu incongrue. Peut-être pas tant que cela... En effet, tout concourt à rehausser le prestige de Hinemihi et des communautés qu'elle représente : le rappel des très anciens rapports entre les Maoris et la famille royale britannique par la volonté affichée de les associer à l'aristocratie et à l'État, de les intégrer

à un site, marqué au sceau du National Trust, faisant partie du patrimoine national, ou encore la générosité du domaine et l'ordre qui y règne sont autant de marques subtiles que les Maoris peuvent interpréter comme des marques de reconnaissance et de réhabilitation.

Le photographe Mark Adams – qui s'est, je le rappelle, intéressé à Hinemihi et à Rauru – n'a pas cherché à rendre cet aspect social ou cette recherche de rédemption, mais bien plutôt la cohabitation inconfortable que je mentionnais au début du présent essai. Il s'agit pour lui de saisir l'instant présent et non une période de l'histoire. Il n'y voit pas nécessairement le passage d'un moment injuste caractérisé par l'expatriation et l'expropriation vers une réhabilitation sinon légale du moins morale. Si ses photographies suivent la recontextualisation de Hinemihi ou de Rauru, elles évoquent aussi la redéfinition par les deux maisons des lieux où elles se trouvent aujourd'hui et, implicitement, celle des nations européennes. Ceux d'entre nous qui habitent l'Allemagne ou l'Angleterre peuvent voir ces œuvres de Tene Waitere comme des produits de l'histoire maorie, mais aussi comme ceux de l'histoire européenne, de l'histoire de « notre » curiosité. Dans la façon de présenter l'objet qui nous est proposée à Hambourg [pl. 3 et 4], le visiteur perçoit un double exotisme : celui de la singularité des créations venues d'une culture lointaine et celui de la particularité de la culture (géographiquement proche) qui a cherché à collecter de telles œuvres. Il pourra aussi se demander ce qu'est devenue cette volonté d'acquisition. Notre intérêt pour les peuples lointains aurait-il cessé d'être naturel, car l'appropriation d'objets nous poserait désormais problème, ou parce que nous serions devenus moins curieux des autres ? Quelle que soit la réponse, les photographies de Mark Adams, de par leur profondeur de champ, ne se focalisent ni sur l'objet ni sur le contexte, mais sur l'indétermination de leur rapport.



Dans son passionnant essai sur les *Non-Lieux*, Marc Augé (1992) théorise les espaces qu'il estime caractéristiques de la « surmodernité ». Il cite en premier les salles de transit des aéroports, mais ses analyses concernent quantité d'endroits – centres commerciaux, autoroutes, hôtels de tourisme – qui se distinguent par leur standardisation, leur anonymat, ce qu'il appelle une « contractualité solitaire » et qu'il oppose au « social organique », espace propice à la sociabilité généralement associé au « lieu anthropologique » traditionnel, riche de signes d'appartenance, de mémoire, un lieu « identitaire, relationnel et historique ».



Que l'on pense aux Aborigènes d'Australie, pour qui le lit sinueux d'une rivière garde la trace du Serpent-Python ancestral, de l'esprit créateur, ou encore aux sentiers fleuris bordant un village de la campagne française qui évoqueront inmanquablement nos grands-parents, les histoires de village, un mode de vie rurale en voie de disparition, les lieux sont imprégnés de leurs origines, de leur histoire, de relations et de spécificités sociales. En définitive, de l'expérience incarnée d'une identité « localisée » (Feld & Basso 1996), que les théoriciens d'obédience phénoménologique se sont efforcés de mettre en lumière. Cette expérience physique de l'espace social – d'un monument, par exemple – est fondamentale pour intégrer les notions de communauté, d'État, d'histoire, etc. dans l'interprétation quotidienne du monde de chaque individu, dans son *habitus*, dirait Bourdieu.

Si, point par point, bon nombre de propositions avancées par Marc Augé méritent débat, dans l'ensemble, on ne peut nier la force de sa théorie. Ce qui m'intéresse, toutefois, c'est que les sites présentés dans cet article ne ressemblent ni à des « lieux anthropologiques » traditionnels ni à des non-lieux surmodernes (ou postmodernes). Ils sont pétris d'identité, de sociabilité, d'histoire, mais ne correspondent pas à la définition du « social organique ». Car si, comme le souligne Marc Augé, les villages français se structurent autour de l'église, de la mairie et du monument aux morts pour établir une cohésion entre la religion, l'État et l'histoire, à quelles formes d'allégeance, d'appartenance, de mémoire peut correspondre un lieu défini par une architecture traditionnelle maorie et un parc de château anglais ? Ou encore un lieu défini par une maison commune maorie et une station thermale vétuste ? Ou enfin par une maison maorie qui n'a plus rien de traditionnel, puisqu'adaptée à des fins touristiques, et un musée conçu, à l'origine, pour exprimer la domination et l'ambition de l'anthropologie de l'Allemagne impériale ?

Il serait aisé de se rallier à la tendance théorique postcoloniale et de définir de tels lieux comme étant des espaces hybrides, mais cela ne nous mènerait qu'à les catégoriser plutôt qu'à les analyser, et, j'ajouterai même, à les catégoriser de façon mal appropriée. La notion d'hybridité, en effet, ne rendrait pas compte du caractère anachronique des endroits dans lesquels se trouvent aujourd'hui ces maisons ngati tarawhai « expatriées ». Clandon Park, par exemple, n'est plus, même s'il en a toujours l'apparence, le lieu de villégiature d'une famille d'aristocrates anglais, mais est devenu une sorte de parc-musée appartenant au National Trust, lié au monde de la gestion patrimoniale et de l'économie du tourisme (tourisme de jardins et tourisme historique). Ce type de brouillage temporel est de surcroît amplifié par le fait que ces grandes demeures, lorsqu'elles sont toujours

occupées, le sont plus fréquemment par des footballeurs ou des rock-stars que par des aristocrates. Encore que, il faut le rappeler, les familles nobles – aujourd’hui sur le déclin – qui firent bâtir ces édifices ne furent autres, en leur temps, que des *nouveaux riches*... Ces somptueuses résidences étaient pour eux le moyen d’asseoir leur légitimité, de faire croire que leur fortune provenait, non pas d’un commerce moralement contestable avec les Indes, mais d’un héritage plus ancien, authentiquement anglais, incarnant la terre, la tradition et le mérite.

De sorte que cette différence apparemment absolue entre un manoir de style palladien du XVIII<sup>e</sup> siècle et une maison maorie sculptée devienne plus floue, et tende à se transformer en un jeu de miroirs. Si l’on se souvient que Hinemihi fut commandée par un Maori qui tirait sa prospérité du tourisme avec les Européens, il sera plus difficile de simplement la présenter comme une maison indigène traditionnelle arrachée à sa terre par les très civilisés colonisateurs, propriétaires de la demeure anglaise. L’une comme l’autre doivent leur existence à une richesse fraîchement acquise et intimement liée à l’apogée de l’Empire britannique. En ces temps mouvementés – entre guerre, tractations commerciales et voyages incessants –, chacune affichait stabilité et prospérité en s’appuyant sur la coutume architecturale et sur la référence aux ancêtres et aux racines qui lui étaient propres.

À l’instar de Hinemihi, le Spa Hotel de Taupo est un pur produit du tourisme colonial qui s’est développé à la fin de la période victorienne, mais, cette fois, le commanditaire en est un homme d’affaires blanc et non plus un Maori. De vastes dimensions, l’hôtel n’a jamais fait partie des établissements les plus prestigieux de la ville. Quant à aujourd’hui, il donne nettement l’impression d’avoir connu des jours meilleurs : de vieux bâtiments en bois côtoient des petits pavillons plus fonctionnels, un peu comme ceux d’un motel américain ; l’endroit a également été « américanisé » en affublant la façade d’un décor quelque peu incongru sur le thème du « Far West », et ce, sans raison particulière. L’hôtel est toujours en activité mais, en dehors des périodes de congés scolaires, il fait plus office de pub ou bien de snack que de club



Le Spa Hotel de Taupo (Cl. Mark Adams, 15 mai 2001)

de vacances. Lors d'un de mes séjours, en effet, la salle de restaurant était essentiellement occupée par un groupe de Maoris qui semblaient régler les affaires de l'*iwi* tout en dînant.

359



Vue panoramique du Museum für Völkerkunde, Rothenbaumchaussee, Hambourg, Allemagne  
(Cl. de Mark Adams, 12 janvier 2007)

Le Museum für Völkerkunde de Hambourg est, pour sa part, le produit d'une époque qui prit fin en 1918 lorsque, à la fin de la Première Guerre mondiale, l'Allemagne perdit ses colonies. Le savoir colonial et l'activité de collecte qu'incarnait le musée sombrèrent alors dans l'oubli et ne retrouvèrent un modeste regain d'intérêt qu'à partir des années 1960. Les musées allemands construits à l'époque pour abriter les grandes collections ethnographiques réunies au cours de différentes expéditions menées dans le Pacifique, en Afrique, en Amérique du Sud et ailleurs, entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, demeurent pourtant impressionnants. Le musée de Hambourg est toujours l'un des plus dynamiques et fait figure de vitrine des « cultures du monde ». Néanmoins, tout comme ses homologues de Berlin, de Dresde et de Leipzig, il est déconnecté des circonstances qui l'ont vu naître, et même du souvenir de ces circonstances. En Allemagne, de nos jours, les tentatives de réconciliation avec le passé national concernant le nazisme, la Seconde Guerre mondiale, la séparation entre l'Est et l'Ouest, et la réunification ; la question de l'empire colonial – beaucoup plus présente en Grande-Bretagne, encore que de façon épisodique – semble bien loin. L'époque coloniale est bel et bien révolue : le fait que des îles et des archipels du Pacifique, sans compter des parties de l'Afrique, étaient autrefois allemands ne figure

CONTEMPORANÉITÉS

pas parmi les événements dont on éprouve le besoin de se souvenir ou auxquels on doit s'intéresser. Par exemple, si Emil Nolde ou Max Pechstein restent des références de l'art moderne allemand, on a oublié ce sur quoi reposaient leurs liens avec la Nouvelle-Guinée et les Palaos.

Les Européens collectionnaient autrefois les objets indigènes en considérant que les « peuples primitifs » qui les produisaient représentaient un stade arriéré de l'humanité. N'est-il pas ironique de voir les maisons maories retrouver aujourd'hui une seconde vie en même temps que les musées qui les abritent appartenir au passé ?



Dans l'un des textes introductifs des *Lieux de mémoire*, somme consacrée à la mémoire collective, Pierre Nora (1984) avance que la notion d'histoire a pris un sens différent pour les Français à partir des années 1960. Auparavant, écrit-il, l'histoire était une opération intellectuelle consistant à abolir la distance entre le présent et le passé, c'est-à-dire à établir le sens d'une évolution, d'une identité par la continuité, ce qu'on a appelé depuis le « roman national ». La décolonisation et le développement économique ont provoqué une réinterprétation complète : la rationalité occidentale, selon Nora toujours, a été ébranlée par la rencontre avec d'autres cultures et d'autres mentalités, tandis que l'accélération des changements sociétaux qui s'ensuivirent nous a coupés d'un passé devenu totalement étranger, générant une nouvelle perception de l'histoire, dès lors abordée dans le sens d'un sentiment de perte. Le travail de l'historien, le projet même des *Lieux de mémoire*, devient une incitation à mettre en évidence cette distance entre passé et présent. Marc Augé prolonge cette analyse dans son propre essai lorsqu'il reprend les propos de Pierre Nora : ce que nous recherchons dans l'histoire, c'est le « déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus » (cité in Augé 1992 : 37), opération qui se fait naturellement sachant que les réponses que l'histoire apporte traditionnellement à nos questions se fondent sur notre différence, et « dans le spectacle de cette différence l'éclat soudain d'une introuvable identité » (*Ibid.*). Nora et Augé avaient donc le même raisonnement, même si je trouve la formulation de Nora beaucoup plus suggestive. Il porte essentiellement son intérêt, non pas sur ce qui est devenu distant, mais sur la *distance* elle-même, sur la nature de notre relation avec un passé que l'on a dissocié de notre présent. Mettre la distance en évidence permet d'analyser une relation plutôt qu'un objet. Le résultat en est, à tout le moins, incertain.

Bien avant de lire *Les Lieux de mémoire*, je connaissais l'existence de l'ouvrage, mais, m'arrêtant à son titre que j'avais mal interprété, je pensais qu'il ne traitait que des lieux géographiques importants pour l'histoire française, et non une palette beaucoup plus large de domaines et de champs associés à la mémoire collective, incluant aussi bien des figures historiques comme Charlemagne que des genres littéraires comme les mémoires politiques. Les photographies de Mark Adams vont à l'encontre de cette démarche : elles ne se préoccupent pas du lieu au sens métaphorique, mais au sens littéral, voire « hyperlittéral ». Pour Nora, Versailles est autant une institution, le théâtre d'événements et un symbole politique qu'un palais. Adams s'intéresse lui aussi aux institutions et à la politique, mais son travail photographique considère avant tout ce qu'il y a à voir : les monuments, les objets, les bâtiments et leurs sites en tant que tels. C'est la nature même du genre visuel opposé à un genre textuel que privilégie le photographe. C'est aussi la méthode employée dans le présent essai, qui s'attache plus aux caractéristiques et aux influences d'objets ou d'œuvres architecturales telles que les maisons de Waitere, qu'à l'expression de significations qui leur sont supérieures ou de relations connexes qui leur échappent. On peut y voir une forme de fétichisme, une déviance qui attribue valeur, sens et pouvoir, moins à ceux qui l'ont créé ou à son contexte théorique, social et historique, qu'à l'édifice ou à l'objet lui-même.

Si fétichisme il y a, il est de l'ordre du fétichisme méthodologique que prônait Arjun Appadurai (1986 : 5) : un fétichisme global, fondé sur ce que nous apporterait un retour aux choses – objets, maisons, sites – « en elles-mêmes ». La méthode d'Adams suggère le recours à cet aspect. Il fait des photographies « de choses », mais qui ne leur sont pas totalement consacrées : il photographie rarement les détails, il préfère fixer, de la façon la plus large possible, le cadre dans lequel ces objets s'inscrivent, et ce au moyen de séries de clichés qui en constituent des vues semi-panoramiques, voire pleinement panoramiques. C'est sa manière d'avoir une démarche contextualisante : représenter l'objet dans son cadre, quel qu'il soit, c'est le contextualiser des points de vue culturel, social et historique.

C'est à la fois un geste méthodologique et une technique pour donner littéralement à voir « ce qui se passe à côté », pour nous inciter en tant que spectateur à le regarder et à le prendre en compte. Bien souvent, cet « à-côté » est banal : cela peut être un meuble, des étagères, un panneau, un arbre, une barrière, un parking... Mais ces éléments du décor apparemment insignifiants tiennent lieu d'indices : tantôt ils nous donnent des indications sur la politique locale, tantôt sur les activités



alentours, qu'elles soient de loisirs, touristiques ou commerciales ; parfois encore, ils laissent entrevoir les différentes empreintes laissées par la présence coloniale. À Londres, le système de rayonnages et le papier utilisé pour la conservation des collections illustrent les technologies employées par un musée moderne ; plusieurs versions d'étiquettes, ponctuant chaque renouvellement de présentation des œuvres, nous donnent l'historique des différents modes de conservation utilisés par le musée. À Hambourg, contre le mur situé à côté de la maison Rauru, se trouve une vitrine vide tapissée de feutrine verte : elle abritait autrefois une tête maorie momifiée, mais ne contient plus qu'un petit panneau rappelant, et vantant, la restitution de cette dérangeante relique. À Taupo, la présence d'un arbre feuillu d'origine européenne dominant le Spa Hotel nous rappelle l'ancienne présence anglaise avec, notamment, l'introduction et la propagation d'espèces nouvelles. Cet endroit du bout du monde n'a pas toujours ressemblé à ça : il a été européenisé, plus précisément anglicisé, du point de vue de critères botaniques et esthétiques, certainement comme à peu près tous les jardins publics des pays colonisés par la Grande-Bretagne. Il est vrai qu'à Londres, au bord du canal qui longe les réserves des collections ethnographiques du British Museum, on peut voir quelques eucalyptus parmi la végétation, mais on ne peut pas dire pour autant que ces arbres indigènes rendent la pareille en imposant une esthétique australienne à la capitale britannique. À l'instar de la mosquée située à quelques pas de là, sur Kingsland Road, ils ne font que mettre en évidence la distance qui nous sépare, entre ici et là-bas, avant et maintenant.



Alentours des réserves  
des collections ethnographiques  
du British Museum,  
Hackney, East London  
(Cl. Mark Adams, 16 novembre 2007)

Dans *Les Anneaux de Saturne*, Winfried G. Sebald (1999) entreprend une randonnée sur la côte du Suffolk, jusqu'à des stations balnéaires abandonnées, de sinistres demeures et des villages isolés. Ces sites, leurs vestiges, quelques documents, dont les illustrations ponctuent le texte, suscitent chez l'auteur réflexions personnelles et recherches historiques, des recherches qu'on pourrait qualifier d'archéologiques tant le souci du détail y est présent. Mais, à la différence d'un archéologue en quête perpétuelle de références du passé, Sebald ne se réjouit pas de la découverte de tant de choses oubliées. Au contraire, tel un chroniqueur décrivant un spectacle de désolation, il se fait le narrateur accablé par le triste tribut payé par les populations aux diverses destructions (humaines ou naturelles) du temps. Les anneaux de Saturne sont comme les fragments pétrifiés d'un monde perdu, les vestiges d'excès et d'atrocités du passé.

Comme de nombreux lecteurs de W. G. Sebald, je me suis senti, à mon grand désarroi, profondément bouleversé par ses textes. On est immédiatement subjugué par la force de plusieurs récits, plus ou moins liés entre eux, récents pour certains et moins pour d'autres, inspirés par ces lieux visités un peu au hasard. La profondeur de ces chroniques est non seulement significative du brillant talent de leur auteur, mais également du même sentiment que celui qui sous-tend le présent article : les lieux qui portent une histoire nous touchent de diverses façons, à la fois imprévisibles et déroutantes. La plupart du temps, ces représentations du passé ne nous renvoient pas directement à notre identité, elles suggèrent plutôt quantité de choses, qui peuvent nous surprendre ou nous déstabiliser, mais dont nous ne saisissons pas tout de suite le sens.

Si l'imagination de Sebald se nourrit avant tout de l'histoire européenne, la tristesse qu'il évoque se retrouve indéniablement dans la contemplation des sites et des monuments, des traces ou des vides laissés par la présence coloniale. À travers certaines de ses nouvelles, résonne entre les lignes l'écho de la violence refoulée des sociétés européennes et de celle, perceptible, exercée dans leurs anciennes colonies. Pour cette raison, et pour d'autres encore, j'ai senti, dès la première lecture, des affinités entre le projet de Sebald et le travail que j'effectuais avec Mark Adams. Nous avons nous aussi entrepris de déambuler de lieux en lieux, ceux associés, pour ce qui nous concerne, aux voyages du Capitaine Cook, sur les traces ensanglantées de leur histoire coloniale. Nous estimions qu'il fallait le faire à notre façon. Une conversation, par exemple, qu'on a pu avoir avec un pêcheur ou avec un badaud rencontrés par hasard nous paraissait tout aussi porteuse de sens que des données tangibles, pour comprendre quels types de liens l'empire et l'histoire avaient pu établir entre des lieux aussi distants les uns des autres, ou plus précisément,



pour comprendre pourquoi certains édifices importants en certains endroits et à certaines époques, devinrent plus ou moins insignifiants à d'autres.

Si les discordances entre nos deux méthodes sont relativement faibles, je relève tout de même une profonde différence entre le projet de Sebald et le nôtre. Dans *Vertiges* (2001), il décrit son retour dans sa ville natale, située au sud de l'Allemagne, et la visite qu'il rend à l'une de ses anciennes connaissances, un certain Lukas, en ces termes :

« [...] il voulut savoir ce qui m'avait ramené à W. après tant d'années, qui plus est en plein mois de novembre. Singulièrement, mes explications embrouillées et contradictoires parurent le convaincre. En particulier, il m'approuva lorsque je lui dis qu'au fil des années je m'étais fait beaucoup d'idées, mais qu'au lieu de se décanter, les choses en étaient devenues encore plus énigmatiques qu'avant. Plus je rassemblais les images d'autrefois, lui dis-je, et plus il devenait invraisemblable que le passé se soit présenté sous cette forme, car rien ne pouvait y être qualifié de normal ; au contraire, la majeure partie de ce qui était arrivé était ridicule, et quand ce n'était pas ridicule, c'était à frémir d'effroi » (*Ibid.* : 216).

Même s'il est difficile d'identifier les images qu'évoque Sebald dans cet extrait, la plupart rappellent celles utilisées par Roland Barthes dans *La Chambre claire* : il s'agit de photographies de disparus, de vestiges d'histoires oubliées, d'un album de souvenirs enfouis. Or, même lorsque Mark Adams évoque des œuvres arrachées à leur milieu d'origine – comme un précieux héritage emporté à l'autre bout du monde et oublié dans les réserves d'un musée –, le détail et la profondeur de champ caractéristiques de ses photographies affirment toujours la vitalité de leur présence, la force de leur inscription dans leur terre d'accueil. Que cette dernière leur offre un décor trop minimaliste ou trop surchargé, pour ne pas dire presque systématiquement inadapté, ni Ku (le dieu de la guerre hawaïen) ni les œuvres de Tene Waitere en ont pâti, puisque, en gardant leur prestige et leur crédibilité, on peut dire qu'ils ont eu raison de cette incompatibilité et même de leur tragique destinée. En un sens, les sculptures de Waitere et autres trésors (*taonga*) du Pacifique sont les rescapés triomphants d'une histoire à bien des égards révolue. En dehors de certaines autres sculptures de Waitere qui ont été dégradées, négligées ou simplement banalisées, Rauru, pour ne citer qu'elle, peut sans conteste être aujourd'hui reconnue comme une illustre ambassadrice de la culture et du peuple maoris.

W. G. Sebald est comme pétrifié par les atrocités qui ont pu être commises au cours de l'histoire, accablé par leur violence insensée. Les exactions de l'Empire britannique dans le Pacifique, les trafics entre Européens et Maoris, le déplacement de trésors indigènes vers des collections privées et des musées publics occidentaux, puis leur exposition

et mise en scène, ont souvent été vécus comme autant de préjudices. Leurs conséquences désastreuses sont toujours visibles actuellement. Et, pourtant, les images que Mark Adams et moi-même avons réunies reflètent autre chose qu'un sentiment de confusion ou de désespoir.

Ce qui crée ce profond décalage est la volonté des Maoris d'aujourd'hui de s'identifier à leurs *taonga*, de leur rendre hommage et de réclamer leur restitution, ce qui leur permet d'échapper à un passé douloureux et de remettre tous leurs espoirs dans le présent. Et, en effet, ce fut bien cette volonté dont ont fait preuve les Te Arawa, et plus particulièrement les Ngati Tarawhai, pour « s'approprier » ces objets – quand bien même ils ne leur appartenaient pas déjà légalement ou physiquement... –, qui a rendu envisageable la réalisation de notre projet. Ce processus de réappropriation n'a cependant pas été notre seule source d'inspiration. Il ne correspond pas, par exemple, au motif principal des photographies de Mark Adams, qui est moins d'illustrer le résultat, que l'objet du problème. Aussi ne font-elles que pointer des choses, *a priori* sans aucun lien apparent, mais qui, à un moment donné, furent réunies dans un même endroit. Et, ce qu'il en ressort, ce n'est pas l'heureuse naissance d'une nouvelle forme d'identité fondée sur la continuité ou la rupture, peu importe, mais bien le constat d'une antinomie : entre éloignement et cohabitation, incompatibilité flagrante et promiscuité contrainte. Incompatibilité et contrainte, certes, mais, nous l'avons vu, pas de façon inéluctable, puisque ces éléments réunis sont avant tout les produits d'une histoire commune, de compromis et d'échanges réciproques.

À la différence des musées à qui l'on a souvent reproché de noyer leurs objets dans la masse globalisante de leurs collections, nous avons tenté une autre approche en opposant une forme de résistance et en proposant de mettre un terme à cette réduction systématique d'œuvres de premier ordre en simples spécimens ou étrangetés. Ajoutons que, même si les images et le propos ont plaidé en faveur de Tene Waitere et, implicitement, de ses semblables, nulle trace de revendication ou autre demande de réparation ici. Car, finalement, que ces précieux *taonga* soient légalement et matériellement restitués ou non, rien ne sera plus jamais pareil. Les œuvres auront beau être réclamées, rendues, et même retrouver une nouvelle vie, les déplacements, trafics, usurpations et autres préjudices subis resteront à jamais gravés dans les mémoires. Même le présent supplément à leurs voyages ne saurait effacer le passé.

University of Cambridge, Trinity College  
Museum of Archaeology & Anthropology (MAA), Cambridge (England)  
nicholas.thomas@maa.cam.ac.uk

MOTS CLÉS / KEYWORDS : Maoris – art maori / *maori art* – histoire coloniale / *colonial history* – colonialisme / *colonialism* – musées d'ethnographie / *ethnographic museums* – échanges culturels / *cultural exchanges* – décontextualisation / *decontextualization* – Tene Waitere.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Appadurai, Arjun

1986 « Introduction : Commodities and the Politics of Value », in Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.

Augé, Marc

1992 *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil (« Librairie du XX<sup>e</sup> siècle »).

Banks, Joseph

1962 *The Endeavour Journal of Joseph Banks, 1768-1771*. Ed. by J. C. Beaglehole. Sydney, Angus & Robertson.

Coombes, Annie E., ed.

2006 *Rethinking Settler Colonialism. History and Memory in Australia, Canada, Aotearoa New Zealand and South Africa*. Manchester-New York, Manchester University Press.

Feld, Steven & Keith H. Basso, eds

1996 *Senses of Place*. Santa Fe, School of American Research Press.

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford-New York, Clarendon Press.

Neich, Roger

1993 *Painted Histories. Early Maori Figurative Painting*. Auckland, Auckland University Press.

Nora, Pierre, ed.

1984 *Les Lieux de mémoire*, 1. Paris Gallimard (« Bibliothèque illustrée des histoires » 3).

Sebald, Winfried Georg

1999 *Les Anneaux de Saturne*. Trad. de l'allemand par Bernard Kreiss. Arles, Actes Sud (« Lettres allemandes »).  
2001 *Vertiges*. Trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau. Arles, Actes Sud (« Lettres allemandes »).

Stafford, Donald Murray

1986 *The Founding Years in Rotorua. A History of Events to 1900*. Auckland, Ray Richards / Rotorua, Rotorua District Council.  
1988 *The New Century in Rotorua. A History of Events from 1900*. Auckland, Ray Richards / Rotorua, Rotorua District Council.

Thomas, Nicholas

1991 *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Harvard University Press.  
1995 « Kiss the Baby Goodbye : *Kowhaiwhai* and Aesthetics in Aotearoa New Zealand », *Critical Inquiry* 22 : 90-121.  
1999 *Possessions. Indigenous Art, Colonial Culture*. London, Thames & Hudson.

Thomas, Nicholas et al.

2009 *Rauru. Tene Waitere, Maori Carving, Colonial History*. Photogr. by Mark Adams. Dunedin, University of Otago Press.

Nicholas Thomas, *La sculpture maorie et l'histoire coloniale : supplément aux voyages de Tene Waitere*. — Cet article traite de la circulation de l'art indigène à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, et les effets de ces voyages dans les mondes indigènes et européens d'aujourd'hui. Tene Waitere (vers 1854-1931) est très généralement considéré comme le plus important sculpteur maori de la période coloniale. En plus de sculptures importantes faites pour ses proches parents et pour d'autres Maoris, il a produit des œuvres pour les touristes, les ethnologues et les musées coloniaux, notamment la grande maison sculptée « Rauru », qui se trouve au Museum für Völkerkunde de Hambourg. S'appuyant sur les écrits de Marc Augé, Pierre Nora et W. G. Sebald, et aussi sur le travail du photographe néo-zélandais Mark Adams, cet essai se penche sur les significations passées et présentes des œuvres de Waitere dans leurs cadres européens.

Nicholas Thomas, *Maori Carving and Colonial History: A Supplement to Tene Waitere's Travels*. — This article deals with the travels of indigenous art in the late nineteenth and early twentieth centuries, and the effects of those travels in indigenous and European spaces today. Tene Waitere (c. 1854-1931) is widely considered the most important Maori sculptor of the colonial period. In addition to important carvings made for kin and other Maori, he produced work for tourists, ethnologists, and colonial museums, notably including the great carved house « Rauru », which is in Hamburg's Museum für Völkerkunde. Drawing on the writing of Marc Augé, Pierre Nora and W. G. Sebald, and particularly also on collaboration with the New Zealand photographer Mark Adams, this essay reflects on the past and present significances of Waitere's works in their European settings.